



## Études de communication

langages, information, médiations

9 | 1987

Communiquer par l'audiovisuel

---

# Cinévidéodanse : modification de l'espace chorégraphique par l'image cinévidéodansée

Alberte Raynaud

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/2918>

DOI : 10.4000/edc.2918

ISSN : 2101-0366

### Éditeur

Université Lille-3

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 1987

Pagination : 79-92

ISSN : 1270-6841

### Référence électronique

Alberte Raynaud, « Cinévidéodanse : modification de l'espace chorégraphique par l'image cinévidéodansée », *Études de communication* [En ligne], 9 | 1987, mis en ligne le 20 février 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edc/2918> ; DOI : 10.4000/edc.2918

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# Cinévidéodanse : modification de l'espace chorégraphique par l'image cinévidéodansée

Alberte Raynaud

---

## NOTE DE L'AUTEUR

Ce texte reprend certains éléments d'un mémoire pour le doctorat de 3ème cycle, *Le corps potyphonique*, soutenu auprès de l'Université de Paris 8.

## 1. L'image choré-graphiée

- 1 Je ne m'attarderai pas ici sur les différences qui séparent l'image vidéoscopique de l'image cinématographique. Je m'efforcerai plus généralement de préciser les spécificités du tournage de cette technique particulière qu'est la cinédanse et les caractéristiques du produit ainsi réalisé : l'image vidéo ou cinédansée.
- 2 Le terme de *cinédanse* (vidéodanse) recouvre une pratique complexe de l'image. A son état initial il désignait, et désigne toujours, le filmage d'un corps dansant par un opérateur qui danse lui-même. Puis le terme, sous la pression de la pratique, a subi une extension et recouvre dès lors, également, le produit : produit très diversifié reflétant la multiplicité des champs où la pratique s'effectue.

## Le tournage

### Pourquoi filmer le corps dansant ?

#### Pour donner du corps à l'image

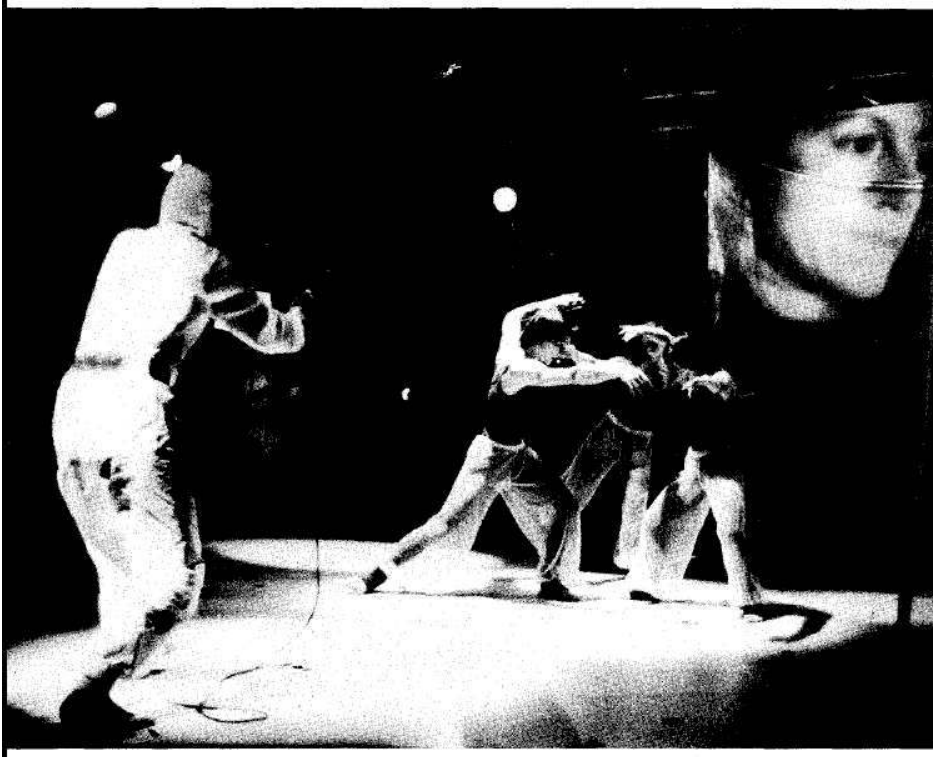
- 3 S'obstiner à donner du corps à l'image, s'évertuer à ne pas évacuer de l'image cinématographique la sensualité de la représentation chorégraphique, relève d'un désir de marquer l'univers plan de l'image par la douceur, la rapidité, la rondeur et l'excavité du sexe qui mène la danse. Mais ce désir recouvre en partie une *nostalgie : celle de la trace*, celle d'être en mesure d'insuffler à l'image l'émotion de l'instant : nostalgie de capter la trace alors qu'elle s'inscrit, avant qu'elle ne s'émousse, ne se pétrifie ou ne disparaisse. Il s'agit de tracer une image comme on trace un geste, comme on danse un dessin, comme on met en scène une sculpture ou un texte.
- 4 Cette tentative de *tracer une image* et non de capturer le réel révèle un désir de préserver non seulement l'inscription du fugitif de sa dilution dans l'évanescence mais encore de retenir dans la trame de l'image les infimes subtilités du geste qui font sa qualité et qui marquent l'inscription ; c'est sans doute cela que l'on nomme le « vécu ».
- 5 L'image enregistrée redresse la mort en immortalisant l'objet à condition que l'enregistrement ne tue pas le vivant. Jeu avec la mort donc, l'image peut être marque de vie à la seule condition qu'elle ne soit *pas une capture mais une trace, pas une fixation mais une mouvance*. C'est cette exigence qui sous-tend essentiellement la ciné/vidéodanse.
- 6 Cette tentative de redonner du corps à l'image et de conserver une trace au plus près de l'expérience est aussi soutenue par le *désir de voir* non seulement un objet, *d'avoir un objet*, mais encore par celui de *se voir* à l'instant où l'on trace l'objet périssable. Et il est important de comprendre ici que l'effort démesuré qui sous-tend cette conception du filmage est dicté par le désir de réduire, autant que faire se peut, la disparité image vécue au moment de la danse/image perçue à l'instant du visionnement. Donc, conserver une trace c'est aussi tenter de *conserver le désir dansé* ; c'est tenter de *voir ce que l'on ressent, de toucher ce que l'on regarde*. Cette tentative est autant dictée par la peur de la destruction, que par la jouissance d'une élaboration que l'on a éprouvée et que l'on voudrait voir s'effectuer : voyeurisme de soi. Mais c'est surtout un désir pervers de connaissance : comment le plaisir est-il pris, élaboré, abordé, absorbé ? Comment ça jouit-il ? Pourquoi ça jouit-il ? Désir de connaissance jailli d'une boulimie de plaisir d'où dérive la peur de perdre ce plaisir. Alors on veut *sa/voir* (ça voir) pour répéter l'acte jouissif, pour recommencer, affiner, retrouver et pousser plus loin, plus à bout, le raffinement érotique. Se voir c'est aussi tenter d'entrevoir le plaisir du spectateur : celui qu'on a donné à l'autre, qu'il vous a donné, qu'on a pris ensemble. Se voir enfin c'est tenter de trouver des éléments de réponse aux questions : qui suis-je ? et surtout où suis-je ? C'est-à-dire, comment l'autre me voit-il ? Et d'où me voit-il ?angoisse fondamentale.
- 7 Cependant, ici, conserver une image suppose un intermédiaire qui n'existe pas entre le sculpteur et sa forme ou le peintre et sa toile. Ceci nous conduit à préciser que la préoccupation essentielle est, si l'on veut enregistrer l'émotion de la danse, que *le danseur soit en liberté*. Il s'agit de le suivre et non de l'encercler, d'être son partenaire et non son tortionnaire. Généralement les danseurs redoutent un tournage car non seulement le face à face avec leur image les inquiète, mais encore les conditions de tournage les préoccupent. Tout est organisé pour capturer le geste et l'on oublie que la danse dépasse

toujours le cadre. On aliène la danse à la technique en l'encadrant, donc en la contraignant à s'immobiliser relativement. C'est alors *une capture qui l'immobilise et non un reflet qui la dynamise*. Dès lors on comprend que *danser la caméra* est un acte infiniment plus complexe qui requiert un investissement plus intense et plus diversifié de la part des protagonistes du filmage que les tournages où sont utilisés des « gadgets » techniques, car *la ciné/vidéodanse est l'histoire d'une relation sans trucage*.

- 8 Je tiens à rappeler que ce terme fut énoncé en 1972 et que pour moi, cette appellation a toujours désigné un *tourage spécifique accompli par une caméra dansante : l'image chorégraphiée* est une image qui porte la trace qu'un *corps-caméra* a inscrite volontairement sur le support à l'instant du filmage de *l'autre corps-danseur*. L'image *corps et graphiée* est l'inscription d'un *corps-à-corps* amoureux. C'est cependant davantage un *déplacement du cadre sur le corps qu'une segmentation du corps par le cadre* : c'est plus une caresse qu'une mise en pièces. En termes plus techniques on peut dire que *la cinévidéochorégraphie est le temps de l'accord du mouvement du cadre au mouvement dans le cadre*.
- 9 Aussi à l'intérieur de l'espace cinévidéodansé, les opérateurs apprennent-ils *d'avantage la danse à filmer qu'à filmer la danse* car la mobilité requise par un tournage dansant suppose une aisance corporelle et une habileté dans le déplacement qui permet à l'opérateur de suivre et d'anticiper le geste et le déplacement du danseur. Ce temps passé dans la danse développe également chez l'opérateur une perception aigüe des variations de la dynamique gestuelle (lenteur/rapidité - immobilité/déplacement - saut/chute etc) et favorise l'application d'une règle fondamentale en cinévidéodanse : celle de la perpendicularité ou de l'opposition des trajets opérateurs/danseurs. Règle destinée à amplifier la ligne chorégraphique ou la respiration gestuelle

## L'image

- 10 *L'image chorégraphiée/le plan cinédansé.*
- 11 - *La cinéchorégraphie est d'abord le champ du gros plan.*
- 12 L'image cinédansée n'est pas un enregistrement de la danse, c'est une *reconstruction du corps à l'écran*. C'est l'image d'une *proximité*, le *fragment icônique* d'une vision intime.
- 13 - *La cinéchorégraphie est l'aire du plan séquence.*
- 14 Le plan séquence a pour fonction de ne pas interrompre une ligne chorégraphique afin d'offrir au danseur la liberté d'explorer le champ de son action et le temps de raffiner son interprétation.
- 15 - *La cinéchorégraphie est le lieu du montage au tournage - du pseudo plan fixe* (car il n'y a jamais d'utilisation de pied) et du *plan court* enregistré dans une circulation dansée.
- 16 (voir photo page suivante)



17 Différents emplois de l'image ciné/vidéochorégraphiée ; Applications.

- Vidéoscopie : le peu d'intérêt apporté à la vidéoscopie renvoie ici à l'apprentissage du geste sans miroir. Pour la danse dans l'espace, comme pour *l'image plane*, le reflet est médiatisé par le regard de l'autre.
- Enregistrement de ballets : « Amours », archivage d'un ballet conçu pour le théâtre en rond et filmé pour trois écrans afin de rendre compte à l'image des déplacements de perception engendrés par un espace circulaire, lieu du « pas tout voir ».
- Exhibition du processus : Performances - Lieu d'un voyeurisme autorisé où le tournage est exhibé. Les opérateurs sont sur le plateau simultanément aux danseurs et aux images qu'ils produisent dans la danse.
- Processus de tournage chorégraphié : « Mutations » est l'espace d'une triple chorégraphie ; celle de la danse, celle des images et celle du déplacement des opérateurs.
- Objet immobile/mobilisé : « Attente / », où la danse est du côté de la caméra : des corps immobiles sont mobilisés par l'image.
- Effet de condensation : « Alternance(s) », lieu d'un triple temps, celui du direct dansé, celui du direct filmé, celui de ce qui a été préalablement enregistré. Temps du fantasme où chaque espace est l'espace « off » de l'autre espace, espace où le corps réel est enchâssé entre deux corps virtuels.

## 2. Le statut des protagonistes : le danseur/l'opérateur/le spectateur

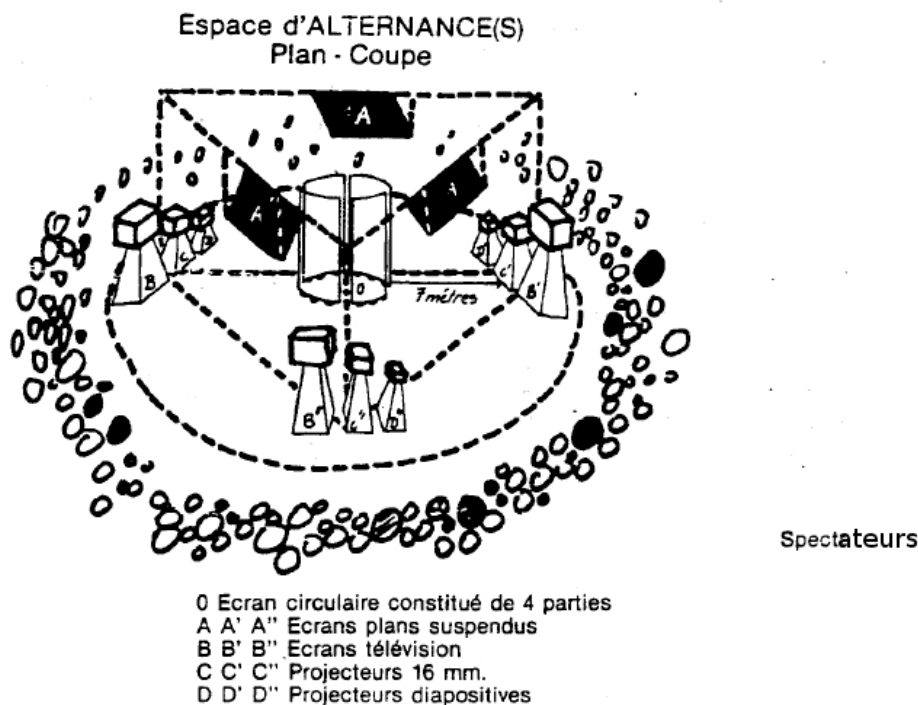
### *Le danseur : le miroir en abîme.*

18 La chorégraphie sur laquelle s'appuie cette analyse sera celle du ballet « Alternance(s) ».

- L'espace est circulaire.

- La structure décorative comprend :
  - un écran circulaire central constitué de quatre parties montées sur roulettes et que l'on peut déplacer. Cet écran transparent retient l'image mais laisse apercevoir le corps du danseur au travers de sa trame.
  - trois écrans vidéo situés à la périphérie de l'espace scénique.
  - trois écrans suspendus au plafond.
- Le matériel de projection comprend :
  - trois unités vidéo,
  - trois projecteurs 16 mm.,
  - trois projecteurs de diapositives.
 Le danseur peut donc évoluer au milieu de neuf images différentes.
- L'équipe chorégraphique est composée de
  - trois opérateurs,
  - trois danseurs,
  - trois régisseurs.

19 (voir schéma page suivante)



- 20 La construction décorative d'« Alternance(s) » a pour fonction de produire et de recevoir les images de trois corps qui dansent. Elle est constituée d'une série d'écrans interposés entre le danseur et le spectateur.
- 21 Dès lors, quelle est l'expérience du danseur qui entre, est et danse, dans l'espace d'« Alternance(s) » : miroir en abîme de son corps reflété ?
- 22 Entrer dans l'espace d'« Alternance(s) », c'est entrer dans une structure enveloppante, ce qui atténue l'angoisse initiale que tout danseur éprouve à l'orée de sa performance ; mais cet effacement de l'angoisse est contredit par l'inquiétude de la défaillance technique et relationnelle. Angoisse atténuée, angoisse renforcée, dès le premier instant « Alternance(s) » fait jouer un double sens, une oscillation.

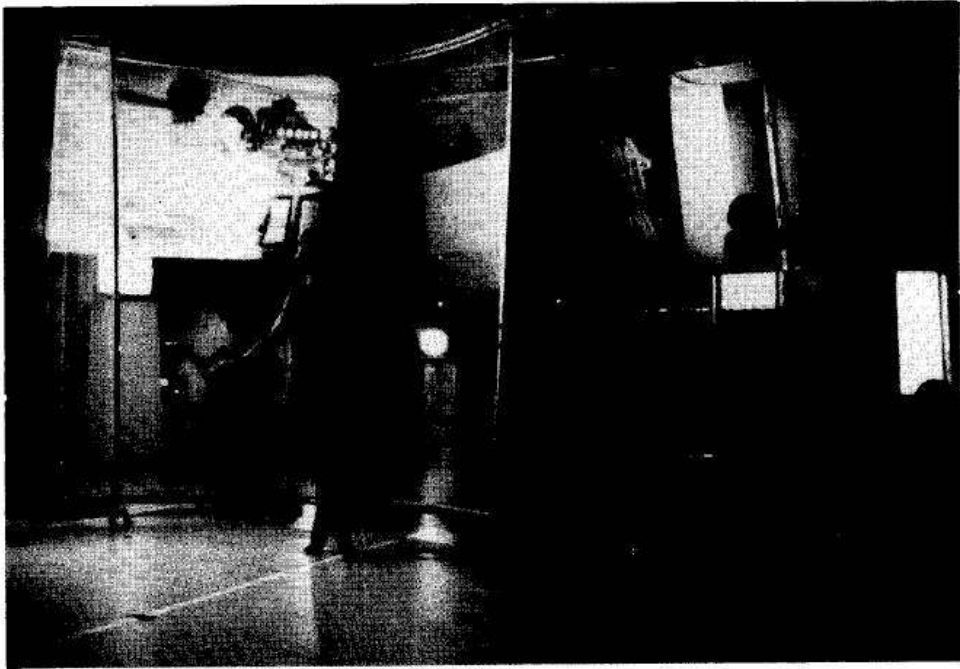
- 23 Être dans l'espace d'« Alternance(s) », c'est vivre l'é-motion de son image multipliée, c'est offrir un geste et se laisser prendre, c'est construire l'image ensemble, et ceci suppose un abandon à l'objet d'amour.
- 24 Être dans l'espace d'« Alternance(s) », c'est aussi être diffracté dans la vérité de ses reflets que l'on n'accepte pas toujours. Les visages meurtris, fatigués, proposés par les films d'« Alternance(s) » portent un coup à l'image lisse du danseur. Ces reflets portent la marque de la relation qui unit opérateur et danseur et qui comme toute relation d'amour peut transiter par des instants de violence meurtrière. S'il n'y a pas d'accord entre danseur et opérateur le geste demeure à l'intérieur de l'espace scénique et n'atteint pas le public.
- 25 Danser dans l'espace d'« Alternance(s) », c'est danser dans le cercle des cercles (c'est l'enfer et aussi le paradis). Cercle de tulle transparent. Cercle des opérateurs qui l'entoure, le noue à l'autre et le sépare de lui, l'enveloppe et le provoque. Cercle des régisseurs, sortes d'officiants circulant à la périphérie de l'espace scénique et qui sont des lieux d'expansion vers l'Autre (public).
- 26 Ces cercles engagent Narcisse dans des corps-à-corps fragiles et obstinés, unifiants et mutilants.
- 27 Les traces de cet accord circulaire se répercutent sur le cercle des images aléatoires vidéo et sur le cercle des images cinématographiques connues. Il y a cinq cercles emboîtés.



- 28 Les images, qui redoublent le danseur, l'encerclent, l'enferment en lui-même, chez lui, dans la structure sphérique et la profusion d'images éclate l'œil du spectateur, désormais moins attentif au corps du danseur.
- 29 Le danseur court donc le risque de demeurer reclus dans le décor, celui d'être meurtri par l'autre qui l'entoure ou encore s'expose au péril de ne plus être regardé par celui à qui le geste-don est destiné.



- 30 Il prend le plaisir de se cacher, mais court le risque de ne pas être trouvé et, avec Winnicott, on pourrait dire que si « se cacher est un plaisir, ne pas être trouvé est un drame ». Tout se passe comme si la mise en scène signifiait que Narcisse se retire toujours davantage et multiplie les risques de fixation au retrait afin qu'un tiers tente de l'extraire de sa solitude. Appel désespéré d'Amour en direction de l'(a)utre, de l'Autre (cf. Lacan : « En Corps » désigne la faille d'où s'échappe le cri d'amour). Cependant Narcisse ne demeure pas passif et la traversée des écrans est supportée par une activité décuplée.
- 31 « Alternance(s) » est donc un dédale d'images, un miroir en abîme qui peut être mortifère mais qui demeure cependant le lieu d'une renaissance, celui d'une re-co-naissance, le lieu d'une *expansion* issue d'un *retrait* plus profond (enfermement) (incorporation) et trouvée dans une unité multipliée (images) (division).







### L'opérateur : l'image construite/image aléatoire

- 32 Filmer est une jouissance hybride triphasée. L'opérateur thésaurise les jouissances : celle de l'acteur et celle du spectateur, celle du danseur et celle du sculpteur. En effet il jouit du savoir-faire technique, de l'exhibition du produit, de l'exhibition de son corps et de l'exhibition du processus de production. Perversion sublime qui donne l'acte à voir, le processus et les préliminaires, interrompt chaque instant, le fixe, le gomme, le reprend et l'exhibe.
- 33 Prendre une image c'est s'exhiber en faisant l'amour à l'autre, avec l'autre et jouir de son plaisir. Prendre une image c'est construire l'image, la caresser, être submergé par l'image, par la tendresse de l'icône qui s'enregistre en plus de l'image voulue, désirée. Image aléatoire : don de l'amour. Prendre une image est donc une double exposition, un excès de don dans l'échange et, à ce titre, c'est une jouissance polymorphe raffinée par l'exhibition, car faire sous le regard de l'autre, c'est être porté à raffiner le savoir-faire. Et prendre une image en direct, c'est exhiber l'objet qui a suscité le désir, le corps qui a procuré du plaisir ; c'est s'offrir ensemble dans l'échange amoureux au regard du tiers. Ultime provocation de la Loi, de Dieu.



- 34 *L'opérateur est donc un être intermédiaire entre l'autre et l'autre, entre le corps et l'image, entre l'autre et l'Autre, entre le dedans de la scène et l'extérieur de cette scène. L'opérateur a un statut prométhéen ; c'est un Prométhée imagier.*

## Le spectateur : l'espace du pas tout

### Le voir pas tout/le pas tout voir

- 35 Le cinéma est le lieu du *pas tout voir* puisqu'il ne transpose à l'image qu'une partie du champ de la réalité définissant ainsi un hors champ invisible. Mais ici le *pas tout voir cinématographique* est redoublé de *l'impossibilité de voir tout* dans un *tout voir exposé*. Au cinéma le tout est absent ; à l'intérieur du cercle vidéociné dansé tout est présent. Ce redoublement du « *pas tout* » fixe l'intensité du désir car à la logique métonymique dérivée du cercle <sup>1</sup> se superpose ici la dérive métonymique cinématographique amplifiée par l'accumulation de gros plans. Le gros plan fait de l'écran un lieu où non seulement on ne peut *pas tout voir* mais encore un espace où on ne voit *pas tout* alors que l'espace chorégraphique offre simultanément à cette enflure métonymique une aire où il est *possible de voir tout* mais où il est *impossible de voir tout en même temps*. On doit, de plus, différencier le *pas tout voir différé* superposé au tout exposé (cinéma) et le *pas tout voir direct* superposé au tout exposé présenté (vidéo).
- 36 *Le voir pas tout* du cercle chorégraphique et le *pas tout voir* de l'écran cinématographique fonctionnent comme une métonymie redoublée. C'est le déplacement en abîme du désir maintenu en haleine. Déplacement probablement à l'origine de la mobilité du regard du spectateur et de la mobilité du corps de l'opérateur aspiré par le désir à proximité de l'objet dont il ne voit pas tout.
- 37 Le processus de déplacement, comme celui de condensation est ici redoublé. L'aire vidéocinéchorégraphique est donc un espace où les processus primaires sont sollicités,

leurs mécanismes favorisés, afin d'offrir un lieu d'émergence au flux imaginaire du spectateur.

- 38 La logique qui sous-tend l'élaboration d'« Alternance(s) » conduit donc la représentation à l'intersection de la présentation du fantasme, ou plus précisément, de l'épaisseur temporelle de la représentation fantasmatique, et des figurations éclatées que le rêve articule dans son travail. Temps superposés/Images condensées. Cependant cette construction complexe déplace le sujet de l'élaboration qui n'est plus ici l'auteur mais le spectateur. Lors de la fabrication d'un objet sculptural le travail de condensation est accompli par le sculpteur qui livre à l'autre un objet figé à déchiffrer. Ici l'objet exhibé, par sa structure éclatée, positionne le spectateur dans une situation analogue à celle du créateur <sup>2</sup>. C'est un don du processus d'élaboration.
- 39 Ainsi la superposition des temps (fantasme), l'éclatement des projections (rêve), l'absence superposée à la présence (fort/da), le réel au virtuel (réel/imaginaire), la distance au contact (désir), le pas tout voir au voir pas tout, sont des situations d'éveil du désir. Ici le temps multiplie le lieu et, inversement, l'espace pluralise le temps, et le régime de la représentation confère aux figures élaborées par le spectateur la mobilité que les « représentations de chose » ont dans l'inconscient. Est-ce dire qu'ici l'inconscient est mis à jour ? En tout état de cause se développent des processus qui tendent à ne pas fixer les représentations, tant du côté du danseur que du côté du spectateur ou de celui de l'opérateur, et qui laisseront un champ libre à des élaborations de figures composites, réalisant des points d'éblouissement où se fixe et brille d'incandescence le désir éveillé dans l'échange entre les protagonistes. Ceci voudrait dire qu'en déplaçant la structure de l'élaboration des figurations chorégraphiques au plus près du processus d'élaboration du rêve on ferait du lieu de la scène le lieu de l'inconscient. L'intention est forte ici qui demande à se dire mais est difficile à cerner. Cependant la démarche qui consiste à se laisser traverser par les modalités du primaire tendrait à démontrer que l'acte esthétique est la négation de l'inconscient mettant du même coup en exergue, le versant narcissique de l'élaboration <sup>3</sup>.

### 3. Interprétation

- 40 A l'intérieur du cercle d'« Alternance(s) » le danseur n'est pas directement exposé au regard, il est *protégé par ses images*. L'image amortit le masochisme de l'exhibitionnisme, c'est dire qu'elle aménage la pulsion de mort. Cependant le cercle d'images qui entoure le danseur suppose la présence de l'autre opérateur. La difficulté réside ici dans la présence de l'*objet intermédiaire* auquel on fusionne mais qui détient le pouvoir de ne pas se plier au désir du sujet. L'opérateur est *porteur du principe de réalité* et l'on peut considérer que Narcisse effectue un double mouvement : il tente *l'épreuve de réalité protégé par ces reflets* en même temps qu'il poursuit la recherche de l'image essentielle, de *l'image manquante* (castration primaire). Par ailleurs l'opérateur qui tente une fusion avec son danseur qu'il regarde et à qui il tend une image offre au spectateur une figure analogue à celle du miroir qui réfléchit l'image de l'enfant et celle de la mère.
- 41 Cependant, l'essentiel de l'organisation de la structure imagière d'« Alternance(s) » est régie par une double injonction lumineuse : *éclaire/n'éclaire pas* : éclaire pour filmer en vidéo, n'éclaire pas pour projeter des images 16 mm, ceci me conduit à examiner la signification de la double entrave.

## La double entrave

- 42 L'ambiguïté de la structure imagière d'« Alternance(s) » qui maintient en présence les termes des oppositions présence/absence, direct/différé, grande/petite, sombre/clair, condensés dans la double injonction éclairer/n'éclairer pas, indique que cet univers enveloppant et reflétant est construit sous l'empire d'une double contrainte. Examiner la signification de cette « double entrave », pour utiliser le terme de Guy Rosolato <sup>4</sup>, paraît présenter de l'intérêt pour comprendre la qualité des liens qui unissent danseurs, opérateurs et spectateurs.
- 43 La signification de la double entrave, particulièrement importante à l'intérieur de l'aire ciné-vidéodansée, est qu'elle se présente comme un terme commun aux protagonistes engagés dans une réciprocité qui n'exclut pas des rapports de domination. Elle est le terme commun, en miroir, entre eux. Ici l'injonction paradoxale éclairer/n'éclairer pas, lie le danseur et l'opérateur dans un rapport d'étroite connivence qui maintient la balance de lumière dans un équilibre fragile, toujours menacé par le geste meurtrier, l'acte de domination, que peuvent s'adresser à chaque instant les protagonistes de ce couple engagé dans une relation amoureuse et destructrice. Le miroir entre eux est matérialisé par la double image. Miroir pour l'opérateur qui les produit, miroir pour le danseur qui s'y dédouble, miroir que l'on présente au spectateur pour qu'il s'y reflète. Opérateurs, danseurs et spectateurs sont donc noués dans cet « ensemble réflexif » où l'un offre son corps, l'autre sa production et le troisième son regard-reflet. Et, la connivence entre danseur et opérateur, qui se révèle dans une étroite réciprocité, n'est que demande d'amour camouflée et inconditionnelle adressée à un tiers, le spectateur. Mais si « accepter la double entrave c'est aussi la faire subir à autrui » on peut peut-être déceler là ce qui sous-tend la position du spectateur d'« Alternance(s) », placé à l'intérieur d'une double entrave réfléchie où il lui est impossible de décider de ce qu'il y a à voir. De plus le spectateur rêve avec les images des deux protagonistes et l'on peut voir dans ce geste qui prodigue une profusion de gestes ambivalents, la volonté de faire perdre à l'objet sa qualité d'objet au profit du processus de jouissance. Ceci est un geste de maîtrise de l'objet ; c'est la démonstration du pouvoir narcissique car on sait que la double entrave imposée est le pouvoir de placer autrui face à un choix indécidable, lui subtilisant ainsi son pouvoir de décision. Mais ce geste de maîtrise, cette puissance suprême est un déni qui recouvre la fragilité d'une blessure fondamentale. Aussi le spectateur n'est-il pas uniquement placé au centre d'une indécision, il possède également le pouvoir de choisir ses reflets pour imaginer son parcours subjectif et, cette activité, superposée à l'indécidable, fait du spectateur le dépositaire de la sauvegarde de Narcisse qu'il accueille et réfléchit, seul et dans son acte de fusion-séparation (de) avec l'opérateur. La double entrave est matérialisée par la présence de l'opérateur situé entre danseur et public <sup>5</sup>. La présence de l'opérateur, et l'image qu'il porte, confère à son rôle celui d'intermédiaire vers le symbolique et, ainsi que nous l'avons déjà indiqué, sa fonction est homologue à celle de la mère que le petit enfant regarde en même temps que lui dans le miroir : corps auquel il fusionne, visage séparé de lui.
- 44 Dès lors la construction esthétique peut être envisagée comme l'œuvre de sujets qui exhibent leur *savoir* (état hypnoïde) dans une présentation qu'ils *savent faire* (pervers) exposant de ce fait un surplus de représentation qui use l'éclat de l'objet de leur frayeur : le regard de l'autre auquel ils s'exposent passivement et qu'ils tentent de maîtriser en

*l'aveuglant par la profusion et en le plaçant au centre de l'indécidable. « Alternance(s) » peut alors être considérée comme une machine à image, un pare-excitation, un immense piège à regard utilisé pour conjurer le mauvais œil, celui qui immobilise le geste.*

- 45 Tout semble organisé pour *que tu me voies là où je te regarde* en te contraignant à *regarder là où je désire que tu me voies* : intrépide cri d'amour surgi de là où je me manque (où elle me manque l'image, la mère).
- 46 Désormais j'aime, je désire, j'attends l'effleurement du regard de l'œil dont j'ai peur, que j'ai affronté et qui dès lors me rassure.

---

## BIBLIOGRAPHIE

**Green, A.**, (1982), *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, Éditions Minuit.

**Rosolato, Guy**, (1978), *La relation d'inconnu*, Gallimard.

## NOTES

1. Cf. « Amours ».

2. D'où les résistances des spectateurs plus passifs ; ceci ne veut pas dire que les matériaux livrés au spectateur ne sont pas déjà le produit d'une élaboration.

3. Cf. A. Green, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, Éditions Minuit, 1982, « Le narcissisme (...) un concept miroir, un concept qui traite de l'unité du Moi, de sa belle forme, du désir de l'Un contredisant par là-même - jusqu'à le nier peut-être - l'existence de l'inconscient et le clivage du Moi, le statut divisé du sujet. Comme tel le narcissisme n'attend que la reconnaissance de cette individualité, de cette singularité, de cette totalité ».

En utilisant l'économie, la dynamique des processus qui régissent l'inconscient, on pourrait penser qu'on déplace la topique de celui-ci, du psychisme sur la scène. On pourrait penser la scène comme le double de l'inconscient : le lieu de la scène comme lieu des figurations de l'Autre ; le corps comme lieu de l'Autre ; les processus de la scène comme éveil des processus de l'Autre.

4. *La relation d'inconnu*, Gallimard, 1978. Nous nous référons à ce texte pour l'analyse qui suit. Nous donnerons ici la définition que Guy Rosolato propose de la double entrave. « On peut définir la double entrave (double bind) comme la focalisation mentale sur une *impasse*, un choix *indécidable* tel qu'il envahit toute la vie psychique, au point, soit de la paralyser, soit de l'obliger à recourir à des solutions de rupture par la violence, *soit d'en sortir par une voie originale extérieure au système* » ; l'auteur souligne « impasse » et « indécidable », nous soulignons le dernier membre de la phrase car nous verrons que dans l'espace esthétique seule cette solution est possible car sinon, bien entendu, il n'y a pas d'œuvre et l'on doit remarquer que c'est sous l'empire de cet indécidable que la vidéo/cinédanse a été inventée comme une nouvelle voie pour la danse à l'heure de l'audio-visuel.

5. Comme celui-ci matérialise l'épreuve de réalité ou plus exactement l'oscillation fusion/séparation, dedans/dehors, sujet/objet.

---

## RÉSUMÉS

Au travers de l'analyse de la danse filmée, à la télévision au cinéma ou par vidéo, l'auteur explique les changements spatiaux impliqués dans la chorégraphie par la présence de nouveaux acteurs (caméras, régisseurs, etc).

## INDEX

**Keywords :** dance, choreography, scenography, video, picture interpretation

**Mots-clés :** danse, chorégraphie, scénographie, vidéo, lecture de l'image

## AUTEUR

**ALBERTE RAYNAUD**

**Alberte Raynaud.** Sculpteur, chorégraphe, vidéaste, Direction Régionale Jeunesse et Sports de l'Ile de France